Das Buxheimer Orgelbuch,

im Besitze der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, Mss. Mus. 3725.

Erst vor wenig Jahren von obiger Bibliothek erworben, lernte ich das Manuskript vor Jahresfrist auf der Berliner Kgl. Bibliothek durch die Vermittelung des Herrn *Wilh. Tappert* kennen, der es sich von München aus hatte schicken lassen, um die Notierungsweise kennen zu lernen. Meine Untersuchungen betrafen mehr das vielfach vorkommende deutsche Lied. Durch andere Arbeiten auf der Kgl. Bibliothek in Anspruch genommen, konnte ich ihm nur eine bedingte Aufmerksamkeit widmen; erst als ich es diesen Winter auf längere Zeit im Hause hatte, wofür ich Herrn Direktor *Dr. Laubmann* noch meinen besonderen Dank abstatte, war ich im stande, eine umfassende Kenntnis des Codex zu erlangen und zahlreiche Kopieen zu machen.

Der Codex ist so umfangreich und so vielseitig, dass er uns ein treffliches Bild der Musikausübung im 15. Jahrhundert gewährt, besonders wenn man die gleichzeitigen Mss. des Locheimer Liederbuches, des Münchener und des etwas späteren Berliner Liederbuches in Vergleich zieht. Die vier Manuskripte setzen uns in den Stand, die Leistungen der Deutschen im 15. Jahrhundert mit denen der Niederländer, Franzosen und Italiener in Vergleich zu ziehen. Hiernach gebührt dem Niederländer ganz allein die Ehre, das kontrapunktische Gewebe der Stimmen bis zu seiner möglichsten Grenze getrieben zu haben. Während sich die übrigen Völker mehr am Wohlklange der Harmonie erfreuen, findet der Niederländer erst die rechte Freude an der Musik, wenn sie in den höchsten Aufgaben der Kontrapunktik gipfelt. Franzosen und Italiener pflegen stets das melodisch und harmonische Feld, während der Deutsche sich eine eigene Kontrapunktik schafft, die ohne Zwang, also in freier Weise sich um den gegebenen Cantus firmus (weltlich oder geistlich) teils mit dessen

Motiven, teils mit frei erfundenen bewegt. Wir treffen ein fugenartiges Einsetzen, eine stellenweise treue Nachahmung der Motive, doch nirgends die strenge und spitzfindige Behandlung der Stimmen wie bei den Niederländern und auch nie, oder nur selten eine so einfache harmonische Behandlung wie bei den Italienern und Franzosen. Neben diesen schon äufseren Kennzeichen liegt aber im deutschen Satze noch ein Gefühlsausdruck, der keinem Volke eigen ist. Die so allseitige und stetige Pflege des deutschen Liedes mit seinem innigen, traulichen und schwärmerischen Ausdrucke, gräbt sich so tief in das Gefühlsleben der Komponisten ein, dass ihre Musik sich in gleichem Ausdrucke bewegt und ein gut Teil von dem Charakter derselben in sich aufnimmt. Nicht also nur die äufsere Form unterscheidet sich von denen der anderen Völker, sondern auch der Inhalt und die Ausdrucksweise. Sie erreichen den Niederländer nicht in der Grofsartigkeit seiner Auffassung, sind aber auch nicht so herbe wie dieser. Was ihm jedoch an Kraft und Hoheit abgeht, giebt er reichlich wieder durch den Ausdruck des Gemütvollen und Naiven, oder durch den eigenen sehnsuchtsvollen Hauch nach etwas Unbestimmbarem. Eben derselbe Hauch, der in seinen Volksweisen weht.

Die Bewunderung, die man einst den Orgelvirtuosen im 15. Jahrhundert zollte und die sich bis zu den höchsten Ehrenauszeichnungen steigerte, ist freilich schwer zu begreifen, wenn man sieht, worin ihre Leistungen bestanden. Sie kann nur hierin ihre Erklärung finden, dass man auf keinem anderen Instrumente eine solche Fingerfertigkeit erreichte — bekanntlich wird noch heute eine rapide Schnelligkeit höher belohnt, als die gröfste Geistesarbeit. Streich- und Blasinstrumente pflegten wohl mehr den getragenen Ton und dienten zum Ersatze für fehlende Singstimmen,*) und das Klavier mit seinem dünnen näselnden Ton, war wenig geeignet, irgend eine Klangschönheit zu erzeugen. Die Orgel dagegen, die den vollen Ton der Blasinstrumente besitzt und dabei sich einer grofsen Beweglichkeit erfreut, musste naturgemäfs zum Hauptinstrument werden. Auf ihr die gröfste Meisterschaft zu erlangen, galt für die höchste Aufgabe jedes Künstlers.

Die uns hier vorliegenden Orgelsätze**), die denen im Anhange des Locheimer Liederbuches völlig gleich sind, bestehen aus für Orgel

---

*) Ganassi's Schulen für Blas- und Streichinstrumente pflegen zwar ganz besonders eine technisch geläufige Ausbildung, gehören aber doch einer späteren Zeit an, da sie erst 1533—1542 erschienen.

**) „In Cytaris vel in Organis" heifst es Bl. 7: Über die Chitara des 15. Jahrhunderts sind wir wenig unterrichtet, da Virdung nur ein damals schon historisches

bearbeitete Lieder und Gesänge und selbständigen Orgelstücken, nebst mehreren Anweisungen (Schulen sagen wir heute) die Orgel spielen zu lernen, die vom Leichten zum Schwereren in kurzen und längeren Übungen fortschreiten. Die Dreistimmigkeit herrscht vor, nur selten tritt die Vierstimmigkeit ein, während die Zweistimmigkeit öfter vorkommt. Die Oberstimme zeigt durchweg eine grofse Beweglichkeit, nicht nur in ausgeschriebenen Verzierungen, besonders des Doppelschlages, sondern auch in durchgehenden und gebrochenen Tonleitergängen, die herauf und herunter ihr Wesen treiben. Der Sekundenschritt ist der vorherrschende, jeder weitere Schritt tritt nur bei langsameren Noten auf. Die beiden anderen Stimmen bestehen nur in gehaltenen Noten, die sich der Art der Behandlung der Singstimmen oft anschliefsen. Nur selten übernimmt eine derselben eine etwas lebhaftere Figur. In den arrangierten Gesängen geben diese beiden Stimmen nicht viel mehr als die Singstimmen, während die Oberstimme sich in lebhafter Figuration ergeht. Als Eigentümlichkeit der älteren Notation sei noch erwähnt, dass der Tenor fast stets die dritte Stimme bildet und der Bass die zweite. Selbst bei den wenigen vierstimmigen Sätzen des Codex liegt die Bass-Stimme direkt unter der Oberstimme. In *Paumann*'s Orgelbuch (Anhang zum Locheimer Liederbuch) finden wir dieselbe Anordnung, die aber von den Herausgebern des Orgelbuchs nicht erkannt ist. Das *Kleber*'sche Orgelbuch von 1520 (Bibl. Berlin) ist noch ebenso notiert. Nur *Schlick* stellt die Stimmen in richtige Ordnung. Bei den reinen Orgelsätzen ist die Stellung der Stimmen kaum zu erkennen, weil sie stets über- und untereinander steigen, doch bei den Liedsätzen tritt die eigentümliche Anordnung klar zu tage. Sie wird auch am Schlusse des Codex vom Schreiber desselben kurz erwähnt.

Die reinen Instrumentalsätze, die mit Preambulum, Entreprise und vielleicht noch mit einigen uns unbekannten Namen gezeichnet sind (siehe das folgende Inhaltsverzeichnis No. 120—123) tragen den Stempel des ersten Kindesalters der Instrumentalkomposition an sich. Es ist nicht mehr wie das Lallen eines Kindes, denn ohne Zweck und Ziel werden einige Akkorde und Läufe zusammengesetzt, die weder auf Wohlklang noch irgend eine motivartige Entwickelung Anspruch machen können. Weit sinngemäfser und streng in Anordnung

Instrument anführt, welches einige Ähnlichkeit mit der Harfe hat, Praestorius dagegen sagt „Cithara, eine Cither, ist jetziger Zeit bei uns viel ein ander Instrumentum musicum, als vor Zeiten.“ Da sind wir freilich so klug wie vorher.

und Folge sind die Übungen für Orgel, wie wir sie bereits aus Paumann's Orgelbuch kennen, hier aber in überreicher Fülle auftreten und die ganze damalige Theorie und Praxis umfassen. Die nachfolgenden Abdrucke aus dem Codex werden ganz besonders das rein Instrumentale berücksichtigen. Die bearbeiteten Lieder werden nur soweit mitgeteilt, als ihr Vorkommen sich in den drei obengenannten Liederbüchern des 15. Jahrhunderts nachweisen lässt.

Ich gehe nun zur Beschreibung des Codex über. Derselbe gehörte einstmals dem Karthäuser Kloster in Buxheim an; ob er auch dort geschrieben ist, darüber fehlt jeder Anhalt. Erst eine spätere Hand hat auf Bl. II die Notiz eingetragen „Cartusianoner in Buxheim." Das Kloster nebst seiner Bibliothek fiel bei der Auflösung dem Besitzer der Grafschaft zu, der die Bibliothek im Jahre 1883 öffentlich versteigerte, und hierbei wurde obiger Codex von der Kgl. Staatsbibliothek in München erworben.

Der Codex hat Folioformat, fast in der gleichen Gröfse wie unser heutiges Notenformat. Er besteht aus 5 Vorbll. ohne Titel, welche das alphabetisch geordnete aber unvollständige Register enthalten. Darauf folgen 169 signierte Blätter von starkem gelblichen Papier in Holzdeckel gebunden, die mit schwarzem gepressten Leder überzogen sind, denen die einstigen Klammern fehlen. Der Band ist sehr gut erhalten und Wurmstiche sind nur in den Deckeln und den äufseren Blättern des Bandes zu bemerken. Die Schrift ist deutlich und von geübter Hand. Von Blatt 124b tritt eine andere Hand auf, obgleich die Buchstabenschrift mit der vorhergehenden Hand eine grofse Ähnlichkeit zeigt, so dass man sie fast für dieselbe Hand halten könnte. Jedoch die Notenschrift zeigt einen anderen Charakter und entbehrt auch der Taktstriche. Das letzte Blatt mit theoretischen Regeln und einem Rezept beschrieben, rühren wieder von der ersten Hand her.

Die Handschriften gehören dem 15. Jahrhundert an und der Inhalt weist auf die Zeit von 1450—1460. Sie umfassen 258 und mehr Orgelstücke, die von dem Custos Herrn Jul. Jos. Maier numeriert sind, jedoch hat er hierbei manche Sätze übersprungen, die sich bei flüchtiger Prüfung nicht deutlich genug als neue Sätze kennzeichnen. Die Notation besteht, wie das Paumann'sche Orgelbuch, aus der Oberstimme in schwarzen Mensuralnoten auf 7 Notenlinien, während die übrigen Stimmen mit gothischen Buchstaben mit Wert- und Höhenzeichen geschrieben sind.

Die Notenschrift weist noch manche Unvollkommenheit auf, besonders was das Beisetzen des Punktes betrifft, der oft einen ganz

willkürlichen Wert darstellt. Eigentümlich ist ferner die Notierung der Triole. Hierzu wird stets die Achtelnote benützt, die einen schrägen Strich durch die Fahne erhält, fast ähnlich unserem kurzen Vorschlage; dieser schräge Strich wird aber, sobald es passend ist, durch eine Reihe von Noten gezogen. Abweichend von Paumann's Orgelbuch sind ferner die Striche der Achtel- und Sechzehntel-Noten, die hier nicht bei jeder Note absetzen, sondern stets 2 oder 4, wie heute, zusammenziehen. Von Fol. 124b ab tragen bei einer Reihe von Sechzehntel-Noten nur die erste Note die 2 Fahnen der Sechzehntel, während die folgenden nur aus dem Notenkopfe bestehen, doch ist das Verfahren nicht gleichmäfsig durchgeführt, da auch wieder alle Noten mit den zwei Sechzehntelstrichen versehen sind. Eigentümlich sind der Notenschrift auch die Verzierungs- und Versetzungszeichen, zu deren Lösung man erst durch ein längeres Bekanntwerden mit der Hds. gelangt. Hat die Note nach unten einen senkrechten Strich, dann erhält sie ein ♯ oder ♭; hat sie an dem senkrechten Striche noch ein nach oben gezogenes kleines Dreieck, dann erhält sie eine Verzierung (ich habe stets einen Pralltriller vorgeschrieben); hat die Note das Verzierungszeichen und noch einen schrägen Strich, wie ihn Paumann und Kleber anwenden, so vereint sich Verzierung und Chroma.

Die Anzeige eines Chromas hat oft den umgekehrten Zweck, nämlich davor zu warnen und bin ich durch ein hierauf besonders verwandtes Studium zu dem Resultat gelangt, dass dieser Gebrauch sich noch bis weit ins 16. Jahrhundert hinein erhalten hat. (Auch Ambros macht schon im 3. Bde. seiner Gesch. d. Mus. darauf aufmerksam.) Der Grund dieser Erscheinung beruht darauf, dass der Komponist nur bei der Modulation nach einer anderen Tonart das Versetzungszeichen vorschrieb, die zufällig erhöhten oder erniedrigten Töne aber, auf die schon Prosdocimus de Baldomandis aufmerksam macht, dem Sänger überlassen blieben, der durch eine gute musikalische Bildung mit den Gesetzen der Komposition genau vertraut war. Sollte nun so ein Ton, der sonst erhöht oder erniedrigt wurde, seinen Ton behalten, dann schrieb es der Komponist vor und zwar nicht durch ein ♭ oder ♮, sondern stets bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts durch ein ♯, denn ♭ war nur der Ton b und ♮ nur der Ton h, konnte also nie für andere Töne verwendet werden. Das ♯ musste daher für alles dienen. So schreibt noch *Girolamo Scotto* in seinen 1542 erschienenen Madrigalen (Univ.-Bibl. Jena) in No. 1 folgendes:



In ähnlicher Weise gebraucht es unser Codex:



Beidemale will der Komponist anzeigen, dass hier das g nicht erniedrigt resp. erhöht werden soll. — Ich behalte mir vor, meine darüber angestellten Untersuchungen in einem besonderen Artikel niederzulegen, begleitet mit zahlreichen Beispielen. — Besonders belehrend darüber sind die Sätze für Blasinstrumente, oder für Instrumente überhaupt, da hier der Komponist nur auf handwerksmäfsig ausgebildete Musiker rechnen konnte, die mit den Gesetzen der Kompositionslehre nicht so vertraut waren. Interessant ist auch die Beobachtung, dass der deutsche Verleger von Musikdrucken weit strenger in der Durchführung des sogenannten reinen Satzes ist, d. h. Vermeidung aller nicht durchaus notwendigen Versetzungszeichen, während Italiener und Franzosen dieselben fleifsig einzeichnen. Ein treffliches Beispiel hierzu bringt der von *Kade* herausgegebene Beispielband zu *Ambros'* Musikgeschichte, pag. 538 ff.

Fast alle Tonsätze des Codex stehen im Tempus perfectum ($^3/_1$) und nur ausnahmsweise findet sich ein Satz im Tempus imperfectum. Bei dem nachfolgenden Inhaltsverzeichnis habe ich das Vorkommen des Letzteren stets erwähnt.

Der Tonumfang der damaligen Orgeln beschränkte sich vom grofsen H bis zum zweigestrichenen f, umfasste also nur 2 Oktaven und 1 Quint mit allen Obertasten. Da nun manche Sätze das grofse A, auch G verlangen, so musste dies eine Oktave höher gelegt werden und entsteht dadurch ein Quartsextakkord. Bei den sich hier anschliefsenden Abdrucken der Tonsätze habe ich die tiefere Note ergänzt und die höhere des Originals in Klammer gesetzt. Bemerkenswert ist es übrigens, dass der Franzose „*Tonrroult*“ das grofse G

in seinem Orgelsatze zweimal vorschreibt. Beweis, dass man in Frankreich nach der Tiefe hin schon einen gröſseren Umfang hatte.

Trotz des sauberen Aussehens der Hds. ist sie doch voller Fehler und kann nie als praktisch brauchbare Vorlage gedient haben. Schon die ganz willkürliche Unterlage der beiden Unterstimmen unter die Oberstimme erschwert das Lesen dermaſsen, dass von einem glatten Abspielen keine Rede sein kann, ferner sind viele Sätze nach so verdorbenen Vorlagen kopiert, dass sie von falschen Noten wimmeln. Auch kann der Kopist nicht musikalisch gewesen sein, sonst hätte er wohl Anstand genommen, so ins Auge fallende Fehler niederzuschreiben.

Wie schon erwähnt, finden sich auf dem letzten Blatte (Vorderseite) einige kurze theoretische Regeln, nebst der Erklärung wie der Tenor und Contratenor notiert ist. Sie lauten mit Auflösung der zahlreichen Abkürzungen, bei denen Herr Dr. *Hans Müller* mir hilfreiche Hand geleistet hat:

Sex voces

vt re mi fa so la. Et due coniunctae h durum b molle

Et distribuntur per has litteras:

C d e f g a h b. Quatuor semitonia: { cis, dis, fis, gis }

(Folgt die Beschreibung des Tonumfanges, der Noten und Pausen, siehe das Facsimile 1.)

Tabula manucordii prout sufficit adponens ad informationem de modo organizandi.

Item nota quando contratenor alcior est tenore, tunc lude tenorem inferius in pedali. Sed quando contratenor ponitur inferius tenore, tunc lude tenorem superius et contratenorem inferius.

Vitentur tamen texta vitia, videlicet quod notas ponas duas quintas, ut sic $\begin{matrix} g & a & \bar{d} \\ c & d & g \end{matrix}$

Nec duas octavas, videlicet $\begin{matrix} \bar{c} & \bar{d} \\ c & d \end{matrix}$ sive ascendendo, sive descendendo.

Nec tres tercias vel plures, ut $\begin{matrix} e & g & h \\ c & e & g \end{matrix}$ (hier steht $\begin{matrix} c & e & g \\ e & g & h \end{matrix}$).

Trotz dem Verbot von Quinten-, Oktaven- und 3 Terzenfortschreitungen, verstoſsen die Orgelsätze dennoch sehr oft dagegen und

zwar nicht hin und wieder, sondern fast in jedem Satze, so dass es fast den Anschein hat, als wenn ihnen die Folge von mehreren Quinten gar nichts Unangenehmes sei. Dennoch beweisen ihre Orgelsätze vielfach den Sinn für Wohlklang in moderner Auffassung und es liegt daher sehr nahe, dass all die Härten, Ungeschicklichkeiten, hässliche Fortschreitungen nur verdorbene Lesarten sind. Im literarischen Fache weifs man schon lange, wie fehlerhaft und oft unsinnig Abschriften hergestellt sind, in der praktischen Musik dagegen haben wir aus jener Zeit noch zu wenig Erfahrung und doch beweist gerade der vorliegende Codex, wie sorglos und nachlässig man kopierte und wie auch selbst ihre Vorlagen schon verdorben sein mochten. Man vergleiche z. B. den Orgelsatz von *Wilh. Legrant* mit demselben Orgelsatze im Locheimer Liederbuche No. 113. Fast jeder Takt zeigt Varianten, hier Verbesserungen, dort Verschlechterungen oder verstümmelte Stellen. Jeder Kopist — und es wurde ja alles und sehr viel kopiert — beging ein und mehrere Fehler und so häufte sich Fehler auf Fehler, bis der Satz nicht mehr zu erkennen war. Die „gute alte Zeit“ war recht flüchtig, sorglos und ungenau. Man kann ohne Übertreibung behaupten, dass wir keinen Tonsatz früherer Zeit in der unverdorbenen Niederschrift des Komponisten besitzen und nur Schlüsse zu ziehen im stande sind, wie weit ihr Gefühl für Wohlklang reichte.

Einen besonderen Reiz gewährt der Codex durch das Vorkommen von Tonsätzen, die sich im Locheimer und Münchener Liederbuche (M. f. M. deutsche Lied 2. Bd.) bereits finden. Um auf dieselben besonders aufmerksam zu machen, stelle ich sie hier kurz zusammen:

Mir ist zerstört. M. L.*) No. 48.
Gedenk daran du werdes ein. M. L. No. 24.
Möcht ich din begern. L. L.*) p. 116.
Ein fröuwlin edel von natuer. L. L. p. 121.
Min traut geselle. L. L. p. 147.
Der Sumer. L. L. p. 149 und 214.
Der winter will hin weichen der was mir huwer also lang. L. L p. 98.
Min freüd mocht sich wol meren. L. L. p. 101.
Begib mich nit myn höchster hort. M. L. p. 51.
Min hertz in hohen fröuden. M. L. p. 111.
Min hertz hatt lange. L. L. p. 126.

*) M. L. heifst Münchener Liederbuch. L. L. heifst Locheimer Liederbuch.

Wach uff myn hort. L. L. p. 94.
Recht begirlich. M. L. p. 145.
Des klaffers nyd tut mich myden. L. L. p. 112.
Was ich begynn. L. L. p. 128.
Ich laſs nit ab. L. L. p. 92.
Wunschlichen schön. M. L. p. 162.
Seid ich dich hertzlieb. M. L. p. 149.

Autornamen kommen folgende vor: *Joh. Götz. Wilhelmus Legrant* mit demselben Tonsatz wie im L. L. p. 220. *Jacobus Viletii. Jo. Tonrroutt. Portigaler. Böumgartner,* im L. L. p. 221 mit *Paumgartner* gezeichnet, derselbe Tonsatz. *Conrad Paumann.* Dann die Anfangsbuchstaben „*m. C. p.*", lese ich Magister Conrad paumann, auch „*m. C. p. C.*" lese ich denselben Namen, das letzte C. heiſst Contrapunkt. Unbekannt sind mir die Namenszeichen „m. C. C." No. 38 und „W. K." *Spyra* ist vielleicht Conrad von Speyer.

Wer das *Paumann*'sche Orgelbuch genau kennt, dem fällt die groſse Ähnlichkeit der äuſseren Technik, der musikalischen Hilfsmittel, wie der Ausdrucksweise sehr bald auf und es bedarf keiner weiteren Prüfung, dass der Codex in dieselbe Zeit wie das Paumann'sche Orgelbuch fällt, der ja auch selbst reichlich vertreten ist. Die stereotype Eingangsformel: die der Zeit ganz eigentümlich angehörende Schlussformel von der Unterterz zur Tonika und die vorbereitende Sequenz dazu:



ferner das übereinstimmende Figurenwerk, welches so gern die Terz oder Quart umschlieſst, die langen Perioden, nur aus punktierten Vierteln mit angehängten Achteln bestehend, deuten alle auf dieselbe Zeit hin.

Ich verzeichne nun den Inhalt des Orgelbuches in der Reihenfolge wie ihn der Codex giebt:

Jhesu bone, 4 voc., No. 1.
O florens rosa mr. xpi., (Ten.: f h c d c b a g), No. 2.
Da madame (Ten. d fis g a g fis de d cis d), No. 3.
In mentem veniunt cucumeus (darüber „W. J. b. d. d. V. Sequitur"), No. 4.
Mir ist zerstört (M. L. No. 48, derselbe Tonsatz mit nur wenig Varianten), No. 5.
Min liebste zart, No. 6, Tenor: g ed c | e fis g c e | d c h g a | g. No. 192: c a g f | f a h c . | f g | f e c d | c. (Dieselbe Melodie.)

Gedenck daran du werdes ein (M. L. No. 24, derselbe Tonsatz), No. 7.
In wunniglichem schertzen (Ten.: c e d c | g e c | g e c d | c), No. 8.
Min fröud stet ungemessen (Ten.: c h a e d c h a g g), No. 9.
Ach guter gesell was zichstu (zeihst du) mich (Ten.: g a | g f | es d | c c | g a | g e d | b a | g), No. 10.
Leu serviteur (Ten.: c c b a g f d es d), No. 11.
Möcht ich din begern (Ten. im L. L. p. 116, hier: f f g b | c g es | d c b as | g es | f g as c | d), No. 12. Die im L. L. p. 117/118 mitgeteilte Discant- und Contratenorstimme ist hier mit bedeutenden Varianten dieselbe. Der Contratenor muss den C-schlüssel auf der dritten Linie erhalten, der Discantus den C-schlüssel 1. Linie und der Tenor ist eine Sekunde tiefer nach f zu transponieren, dann stimmt der dreistimmige Satz. – Unter No. 13 dasselbe Lied einen Ton höher mit Varianten und der Vorbemerkung „Iste tenor adhuc semel sed in alio choro ec".
Wolhin lafs vögelin sorgen (Ten.: c c d e | f f f a | g f e d | c. || No. 14, und No. 15 in anderer Bearbeitung eine Quart tiefer: g g a h | c c e | d c h a g). Unter No. 219 noch einmal, fast nur zweistimmig, Melodie mit Varianten: g a h | c. | h c h g a | g.
Ge loy mors, No. 16 und 17 in gleicher Tonhöhe und verschiedener Bearbeitung. Hier mit „Je loy mors" gezeichnet. Eine Melodie ist nicht kenntlich. No. 18 dasselbe Lied eine Quart tiefer. Hier erkennt man die Melodie im Tenor, die mit No. 16 am meisten übereinstimmt: c. | c. | c. | c. h c a | h. | c e | d c. | h a. | g. Im L. L. 155 eine andere Melodie. (Siehe 168.)
Ein fröuwlin edel von natuer. L. L. p. 121 derselbe Tonsatz mit Varianten, Quart tiefer, No. 19. No. 20 fast derselbe Tonsatz mit nur wenigen Varianten.
Min traut geselle. L. L. p. 147 derselbe Tonsatz mit Varianten und gleicher Tonhöhe. No. 21.
Frow myn willen nym ungut (Ten.: c a g | f g e c d | c), No. 22.
Der Sumer, No. 23. L. L. p. 149 derselbe Tonsatz; der dort mitgeteilte Contratenor ist hier allerdings anders. L. L. p. 214, „Domit ein gut jare", Orgelstück, der gleiche obige Orgelsatz ohne 3. Stimme.
Magnificat octavi toni, No. 24.
Min hertz das hätt sich ser gefröwet, No. 25 (Ten.: c. d. | c. | h c h g a | g.)

O werder trost (Ten.: e . a | g e e | d h g a | g), No. 26.
Leucht leucht wuniglicher sunnen zin (Ten.: g d c b | a g d d g | b c d a | a f e f), No. 27. No. 28 dasselbe Lied eine Quint tiefer mit Varianten und anderer Bearbeitung. No. 29 eine dritte Bearbeitung desselben Textes und Melodie.
Par leregart etc., No. 30, 31. (Ten.: d . | g d | cis d | f e c d | c b g a | g.)
Der winter will hin weichen der was mir huwer also lang, No. 32 bis 34, drei verschiedene Bearbeitungen desselben Tenors. L. L. p. 98 gleicher Tenor, Bearbeitung eine andere. Der Tonsatz muss im Tempus perfectum stehen.
Gaudeamus, No. 35 (3½ Folioseiten lang).
Rorate celi de sup. z nubes pl., No. 36 (3 Folioseiten).
Vil liber zit uff dieser erde, No. 37, 51, 52 mit Joh. Götz gezeichnet, No. 93 und 217. Ten.: f . c . d e f . c b a g f.
Con lacrime, m. C. C. (?), No. 38.
O rosa bella, No. 39. No. 103 anderer Tonsatz. No. 104 fast mit No. 39 übereinstimmend.
Sub tuum praesidium, No. 40, mit Et propter, Fol. 18.
Sequitur Benedicite, No. 41.
Min freud mocht sich wol meren, No. 42, L. L. p. 101, Melodie dieselbe. Ebenso No. 129 und 130.
Portigaler, No. 43. Komponist eines Orgelsatzes in freier Weise.
Sur toutes, No. 44, g g a | h c h | g g | fis g e a g etc. (Tempus imperfectum.)
Crist ist erstanden, No. 45 (Ten.: a | g a c e | d c a b | a.), meist nur zweistimmig.
Cristus surrexit, No. 46.
Magnificat I. toni cum differencia, No. 47.
Ellend, No. 48 (Ten.: g . | b c | d cd b a | g).
Ellend vnd Jamer (vorher: Sequitur adhuc semel), dieselbe Melodie. Beide sehr umfangreich. No. 49.
Ellend ist gemeyn, No. 50, Melodie ähnlich den vorhergehenden.
Praeambulum super G, No. 53.
Longus tenor, No. 54 (2¼ Seite Umfang).
Sequitur adhuc semel: Longus tenor, No. 55 (3 Seiten Umfang).
Collinit ... notarum; No. 56 (Oberstimme sehr bewegt). No. 57 gleiche Überschrift.
Praeambulum super ff., No. 58.
Du longe stix, No. 59, 60.

Puisque mammor, No. 61.
Mombin Imparfay, No. 62.
Thun Jors, No. 63.
Kem mir ein trost, No. 64. L. L. p. 95. M. L. p. 102. Kaum Ähnlichkeiten zu finden.
Zum nuwen Jare sy dir gesagt, No. 65.
Begib mich nit myn höchster hort, vicht, No. 66. Tenor übereinstimmend mit M. L. p. 51, der Tonsatz hie und da scheinbar übereinstimmend, doch so fehlerhaft kopiert, dass ein grofser Teil der Noten geändert werden muss.
Min hertz in hohen fröuden, No. 67 und 181. Die Melodie wie im M. L. p. 111. Vergl. p. 122.
Benedicite, No. 68. (Aliud) Benedicite, No. 69. Auf denselben Tenor mit Varianten: A | c b a f | g b a g | f.
Benedicite (Aliud), No. 70, A | c d e | b c a f g | f.
Amen, No. 71.
Salve regina misericordia, No. 72, A | d e | b a | g d c g | a f d e | d. — Ad te clamamus. — Eya ergo. — O clemens, auch „Ocle | mens | “ abgeteilt, also heifst das „Ocle“ im L. L. p. 206: O elemens, der Tenor ist derselbe wie dort. — O dulcis maria, A | g d f g | a f d e | d.
Salve regina misericordia, No. 73, A c | d d c | d c b a | g b a g f g | a g. In diesem Satze kommt sehr oft, sowohl im Tenor als Contratenor (Bass), der kleine Buchstabe p vor. Sollte er Pedal bedeuten? Darauf folgen dieselben Abteilungen wie oben. In einem früheren Satze befindet sich vor dem Buchstaben p noch das Zeichen für die Abkürzung der Endsilbe „us“. Der Sinn ist mir dunkel.
Maria tu solacium, No. 74, G c | g a h | c . | c d h a | g.
Virginem mire pulchritud., No. 75.
Veni virgo, No. 76.
Magnificat, 8. toni, No. 77.
Veni creator spiritus. Hymnus. No. 78, C . | d f e c d | c h c d e f | g.
Bystu die rechte (voran: Modo como), No. 79, Ten.: A . | a e d | a g f | e a gis | a. Melodie sehr zerstückt und variiert, daher wenig kenntlich.
Repetitio, No. 80.
Modo comor, No. 81.
Repeticio hujus, No. 82. Mit demselben Tenor wie No. 80.
Selefatze ay pale (?), No. 83, Ten.: C . | h a | c d e f | e d | c g a h | c.

Des meyen zit die, No. 84, D. | a. | d c a d | a. | c a | f d f | g a f e | d. Das Weitere zerrissen und variiert.

Min hertz hatt lange, No. 85, Tenor gleich L. L. p. 126 mit Var.

Ein gut selig jar wünsch ich dir, quatuor. No. 86, Ten.: d | d | d | a | c d c a | f d c d | Temp. imperfectum 4 ⬭ im Takt. Mit L. L. p. 135 keine Ähnlichkeit.

Es fur ein buer int holtze, No. 87, A | a | gis h a gis | a g a fd e | d. — No. 182 zweistimmig mit weifsen Noten notiert: f a b | f. | f e f | d c.

Ich sah ein bild in blawer weyt, No. 88 (L. L. 126 eine andere Melodie. Hier: f. | g a g | f g e d | c.)

Ich sach ein bild, No. 172. Eine andere Melodie als vorher: f f | e c d e | f e c d | c.

Anna basanna (und vasanna) quatuor, No. 89, 90, 91, 92.

Vil lieber zit uff, No. 93. (Siehe 37.)

Wafs ich begynn, No. 97, mit Sec. pars. Ebenso No. 98, Ten.: e c | c a b a | f. | f. | c b | a g | f. | f. Bei No. 205 heifst die Überschrift: Was ich begynn S 2 12 notarum. Ten.: G. | c. | g e c | g e g | c g d | c e c | a. (mit 2. pars.), No. 207 hat einige Ähnlichkeit mit L. L. p. 128. No. 208, 209 wieder andere Tonsätze.

Ich beger nit mer. Den folgenden verzierten Buchstaben halte ich für ein m, also magister, dann folgt C. p. = Conrad paumann. No. 99, f f | a h | c a f g | f.

Wach uff myn hort, No. 100, g g | d. | g g | f c h g | a (Forts. sehr variiert). Die ersten 3 Takte übereinstimmend mit L. L. p. 94. No. 218 dieselbe Melodie.

E schlaue, No. 101. E sclaphe (so auch im Index), No. 102.

Gignit (lese ich, der Index weist ihn nicht auf), No. 105.

Entrepris, No. 106. Ein scharf rhythmisch gehaltener Satz, wie man ihn in dieser frühen Zeit kaum erwartet.

Der füterer, No. 107, f f g | a f c | a g b a | g.

Die süfs nachtigall, No. 108, c c a g | c c a g | a c h c | c.

Recht begirlich, No. 109. M. L. p. 145 derselbe Tonsatz.

Böumgartner, No. 110. Im L. L. p. 221 wird dieser Orgelmeister Paumgartner genannt. Der Tonsatz ist derselbe mit interessanten Varianten.

Creature, No. 111, G g | c h | c h g g.

Praeambelum super d, No. 112.

Wilhelmus Legrant, No. 113. Derselbe Orgelsatz wie in L. L. p. 220 mit wenigen Varianten und besseren Lesarten.

Geytes, No. 114, B b a | f. | f e | d c | f.

Jacobus viletti. Ein buer gein holtze, No. 115. Im Tempus imperfectum: D h | g d | — | g g g | h cis | d d.

Franckurgenti etc., No. 116. Das etc. deutet wohl auf einen Liedertext.

Vierhundert jare, No. 117, G a | h g | a | e | - a h cis d g | a g f e | d. Ebenso No. 199 in F: F g a etc.

Mi vt re vt e c d c, No. 118. — Anderes Mi ut re ut E c d c, No. 119. Beides selbständige Orgelstücke.

Arrogamer (im Index: Avroganyer), No. 120.

Gragrandolor, No. 121.

Sanssoblier, No. 122.

Quatuons, No. 123. Diese 4 Nrn. (120—123) halte ich für französische Lieder. No. 120 zeichnet sich besonders als hübscher Satz aus und werde ich ihn unter den Tonsätzen mitteilen.

Fortune, No. 124, C d e | f ef d | c f - c | h c a f | e f a g | f.

Fates may, No. 125.

Der einen lieben bulen hatt, No. 126, G d c | g c h a | g g | b c d d | a d c b | a.

Mille bon jors, No. 127, D . | d . | g fis | g a | b a | g fis fis e | g.

Qui uult messite (im Index wlt für uult), No. 128, G . | g . | fis . | g . | d c b | g a | g f es | d.

Ellend ich bin, hin ist myn trost, No. 131 u. 132. Melodie mit Varianten: C c | e | g | a | g | im Tempus imperfectum, 4 ganze in einem Takte.

Lardant desier, No. 133 u. 134, A cis | d cis | d f e d | a | cis | d | e | d. Im Tempus imperf. 2 ganze im Takt.

Stüblin etc., No. 135, F. | a. | c. | d c | a f a b d | c a b g | f. In diesem Satz, Fo. 72, wird eine Stelle mit „Sex qui tercia“ bezeichnet und werden hier weiſse Semibreves-Noten angewendet. — No. 136 dieselbe Melodie in anderer Bearbeitung. Mit L. L. 157 vieles gemein.

Con lacrime, No. 137, 138, 139, stets mit einem 2. pars.

Ich bin by ir sie weyſst nit darumb, No. 140, 141, 142. Melodie variierend: D. | d c g a | d e | d c d b | a. Oder D. | d a g a | d c a b | a. Oder: D. | d c a g | c d c b | a. L. L. p. 123 eine andere Melodie.

Adyeu matres belle, No. 143, 144, D . | c . . | c . | g . | a c | b a | g. Oder: D d | c . | c . | g . | a c | d c b a | g. — No. 196: a g f d e | d . | e d e | g.

Luffil, No. 145 u. 198, A . | a . | c . | c . | a f b | a b f g | f. Oder: A . | a . | c . | c . | a f c b | a c f g | f. Im Schmeltzel 1544 No. 5 eine andere Melodie. (Vide „das deutsche Lied", 1. Bd. p. 117.)

Des klaffers nyd tut mich myden etc., No. 146. L. L. p. 112 dieselbe Melodie mit Varianten, der Tonsatz p. 113 u. 207 ein anderer.

Gedencken mir vil senen bringt, No. 147, G . | g . | a g d | c d f e | d.

Spyra, No. 148. Vielleicht Conrad von Speyer?

Salve sacra parens etc., No. 149.

Kyrieleyson de S. maria v., No. 150.

Et intra pax hominibus de S. maria, No. 151. Domine deus rex celest. Tu solus altissimus. Fol. 82—83.

Kyrieleison pascale, No. 152—155.

Sanctus angelicum, No. 156.

Kyrie, No. 157, gröſstenteils mit weiſsen Noten notiert.

Sub tuum protectorem, No. 158.

Ave regina, No. 159 c. 2. p. u. No. 160 c. 2. p.

Descendi in ortum, No. 161.

Jo. Tonrroutt, No. 162. Ein Autor.

Pange lingua, No. 163.

Nach diner lieby stett mir myn synn, No. 164, a a a d | c d g f e | d d e f g a . . . Melodie wenig kenntlich.

Christus surrexit, No. 165, 166.

Dies est leticie. In ortu regali, No. 167.

Inicium Je loemors, No. 168, 169, 170 in drei verschiedenen Bearbeitungen und Varianten des Tenors. No. 202, C . | c . | c . | e . | d c | h a | g . | g . | a h | c . | c . | c h | c h a | g. (Siehe 16.)

Sebelle anglicum, No. 171.

Trinck vnd gieb mir auch, No. 173, c h a h | a e g | a a a | g a h | c h a | g.

Die vaſsnacht bringt trurig zit, No. 174. Melodie nicht kenntlich.

Wann ich betracht die vasenacht, No. 175, c c c g a | c h g a | g g e d | c f e c d | c.

Gantz itel trewe, No. 176. Melodie wenig kenntlich.

Der dickel von Ritlingen (im Index und über den Noten: Der

dickel mit sinen hoüwern), No. 177. Im Tempus imperfectum: e c a h | c | c c a | b g f | e f d | c.

Ad primum (?) morsum, No. 178. Mit hin und wieder untergelegtem Text.

Die ich erwelt vnd mir gevelt, No. 179, D . | a h cis d c | a g f d e | d.

O lieb din lieb, No. 180, g g | a g f d e | d d c h a | g.

Ker uber her zu mir ker her, No. 183, f f | a h c - c a h c - c d c g.

Einiger trost, No. 184, g a h c h a | g a g f e d e fis | g e e d | c.

Allegalea, No. 185.

Woluff gesell von hynnen, w. k. No. 186, f f c a f g | f g a . d | c.

Myn synn die sind mir trübt, w. k. No. 187. Die beiden Buchstaben „w. k." deuten wahrscheinlich den Komponisten an: d e | d c h a | a g | - g h cis | d e | d. Tempus imperfectum.

Füren so myn hertz das brindt, No. 188, c c h g | a g | e c g | f e d | c. Tempus imperfectum.

Incipit Fundamentum m. C. p. C. (heifst magister Conrad Paumann Contrapuncti), No. 189, Fol. 97—108b. Enthält allerlei Übungen im einfachen und schwereren Stile, kurz und länger, mit den Angaben „ascensus, descensus", meist 3stimm., Fol. 105b „Concordancie" eine Seite mit allerlei dreistimmigen Akkorden. Fol. 106 „Fundamentales punctus". Enthält nur ganz kurze Sätze von 4—8 Takten. Den Schluss bildet ein Praeambulum super G., No. 191. In dem Abdruck der Tonsätze wird der gröfste Teil der Übungen mitgeteilt. p. 78

Ich lafs nit ab, No. 193. M. L. p. 92. Dieselbe Melodie, Tonsatz ein anderer.

Praeambulum super C., nur in Akkorden fortschreitend und mehreremale sogar vierstimmig, No. 194. p 87 →

Praeambulum super f., No. 195. p. 87 →

Hertz mut vnd all myn synn, No. 197, g g | d . | e fis | g c d c | a f g . . . Melodie zerrissen.

O gloriosa domina, No. 200, 201.

Bifs wolgemut trut liebstes fröulin, No. 204, 2stimm., c a | g e | d c | d h g a | g.

O regina glie. No. 211.

My ut re ut E e d c, No. 212.

Des meyen zit die fört da her, No. 213, D . | a . | d c a b | a | c a f g | f.

Mit gantzem willen etc., No. 214. L. L. p. 136 eine andere Melodie. Hier: d . | c . | d . | d . | f . | g . | a g a f g | a f d e | d.

Möcht mich gedencken bringen da hin, No. 215. L. L. p. 151, dieselbe Melodie im Umriss. Hier: d . | a . | g . | g e . | h . a | g a g f | e . | e . | a . g | a f e | d.

'Praeambulum super C., No. 216.

Lieblich vernüwet, No. 220, a h cis d | a e d c h a. |

Lieb ist aller welt ein meisterinne, No. 221. Temp. imperf. d c d f.

Patrem omnipotentem, No. 222.

Losa hennſslin etc., No. 223, d d a h | d c h | a c d h | a.

Benedicite, No. 224.

O intemerata virginitas, No. 225.

Le servituer, No. 226, c c b a | g f d es | d fis | d b c a | g es es | d.

Bekenne myn klag die mir anlyt, No. 227, c | c a | g c d | e d | c a g c | c h a | g. Temp. imperf.

Pulcherrima de vergine, No. 228, 2stim.

Sig seld vnd heil, No. 229.

Dreistimmiger Satz ohne Bezeichnung, No. 230. Jedenfalls ein deutscher Liedsatz, wie man aus dem Tenor ersieht: G a h | c e | d h g a | g. Temp. perf.

Von No. 231, Fol. 124b—142b Orgelübungen über „Ascensus simplex, descensus, Clausale de ut in mi" etc. Manche derselben sind mehrere Zeilen lang, andere wieder kürzer. Die rechte Hand stets in Figuren und die übrigen 2 Stimmen meist in gehaltenen Noten. Von hier beginnt die andere Hand. No. 232: Preambulum super C. und andere Übungssätze wie vorher.

Blatt 142b, unter No. 236 folgen wieder Orgelübungen von Paumann, mit der Überschrift:

„Sequit(ur) fundamentum mger. (magistri) Conradi pauman Contrapuncti."

Die ersten Seiten bestehen aus ganz kurzen Sätzen, oft nur wenigen Noten im dreistimmigen Satze und zwar anderen, als die dem L. L. p. 192 angehängten. Geordnet sind sie nach den Tönen. Die ersten 24 schlieſsen auf *c*, die nächsten 25 auf *d* u. s. f. bis *a*.

Auf Fol. 145 folgen dann „Redeuntes super ut et fa", die aus etwas ausgedehnteren Beispielen bestehen. Dann folgen die „Ascensus" und „Decensus simplex", alle zu 3 Stimmen mit nur wenigen Ausnahmen. Weiterhin nehmen die Übungen schon mehrere Zeilen ein. So weit meine Vergleiche reichen sind sämtliche Übungen andere als die am L. L. angebundenen. Blatt 147b schlieſst das Fundamentum *Paumann*'s. Die Anzahl der Beispiele und Orgelsätze

Paumann's ist also weit reicher als die früher bekannt gewordene Sammlung. Während das Ms. am L. L. nur 24 Quartblätter umfasst, sind es hier 27 Folioblätter eng beschrieben. Man begreift nicht, wie es den einstigen Spielern möglich war, aus dem Codex die Stücke richtig abzulesen, da die Buchstaben so ungenau unter den Noten der Oberstimme stehen, dass man erst genau den Wert jeder Note abwägen muss, ehe man sie richtig zu einander setzen kann. Das Fehlen der Taktstriche thut hierbei auch das Übrige und die sonst üblichen Zwischenräume sind wenig kenntlich.

Wunschlichen schön, No. 237. M. L. 162 gleiche Melodie. Hier ist die Unterstimme wieder am Anfange jeder Zeile mit *p* gezeichnet (Pedal?). Trotz vielfacher Änderungen erkennt man doch den gleichen Tonsatz wie im M. L.

Efs ist vor als gewesen schertz, No. 238, c c a | g c h a | g e d c f g | e d c.

Ein unvollständiger dreistimm. Satz ohne Namen u. No. Fol. 158.

No. 239 ohne weitere Bezeichnung.

7 Preambula, No. 240—246.

Die wie lang, No. 247, f f g a a g f e c d c.

Magnificat 8 toni, No. 248.

Seid ich dich hertzlieb, No. 249. Tenor gleich M. L. p. 149. Tonsatz ein anderer.

Satz ohne Namen und fehlende No. Fol. 161b.

Psophanie. Salve radix, No. 250.

Kyrie, No. 251, mit Christus und Kyrie.

Tant apart, No. 252, d d e | d f f | e d d | cis d a | d c a b | a.

No. 253 und 254 ohne Bezeichnung.

Selephasepale, No. 255.

Le sovenir, No. 256, c c a fis | g g g e.

Folgt ein zerrissenes und in jüngster Zeit zusammengeklebtes Blatt 167 mit einer lateinischen sehr abgekürzten Überschrift. Der dreistimmige Satz trägt den Namen: „asowolgo".

Rückseite ein „Ave regina."

Bl. 168. Der Anfang eines Mensuralgesanges.

Bl. 169 enthält die bereits erwähnten Notizen über Theorie und Notation, wie sie im vorliegenden Codex angewendet sind.

Über den nachfolgenden Abdruck eines Teiles der Orgelsätze habe ich folgendes zu bemerken:

Für das Wertzeichen des Punktes habe ich die ganze Note gewählt, also bei zwei Punkten die Breves, bei einem Punkt die 𝅝, ein

Strich = [note symbol], Achtelfahne = [note symbol], Sechzehntelfahne = [note symbol]. Bei den reinen Orgelstücken, den Präludien, Übungen etc. habe ich den Wert um die Hälfte verkürzt, um mich der Wiedergabe im Paumann'schen Orgelbuche in Chrysander's 2. Jahrbuche anzuschliefsen. Alle über den Noten oder im Notensysteme eingeklammerten Noten oder Buchstaben deuten eine fehlerhafte Niederschrift des Codex an. Taktzeichen und Vorzeichnung fehlen im Codex. Die vorkommenden Chromas sind genau wiedergegeben, fehlende dagegen ohne Klammer über die betreffende Note gesetzt. Die beiden mitgeteilten Facsimile geben dem Leser ein Bild von der Hds. des Codex.

Alphabetisch geordnetes Register.

(Die kursiv gedruckten finden sich hier unter den mitgeteilten Orgelsätzen.)

Facsimile 1.

Facsimile 8. Nr. 34, fo. 12b: Der winter will etc.

Orgelsätze.

(Nach dem alphabetischen Verzeichnisse geordnet.)

1. Arrogamer. № 120, fol. 65.

(Verkürzt.)



1) Im Codex offene Breves:

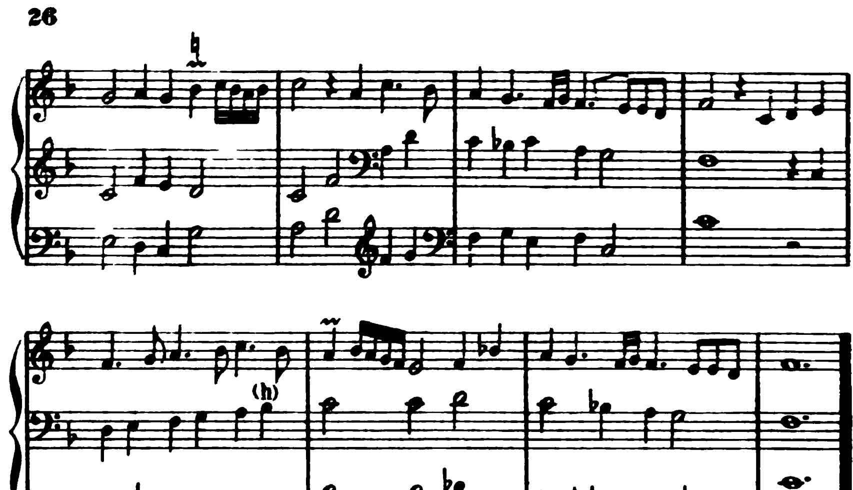
NB. Taktzeichen und Vorzeichnung hinzugefügt, da sie bei der Tabulatur-Notierung fehlen.



2. Böumgartner. No 110, fol. 61.

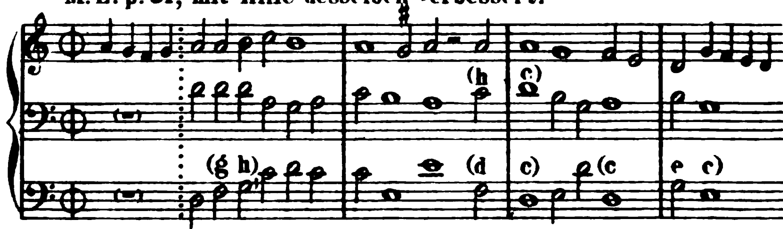
Im L. L. p. 221 mit Paumgartner gezeichnet.

NB. Die Liedmelodie im Tenor ist deutlich erkennbar.



3. Begib mich nit myn höchster hort. No 66, fol. 36.

M. L. p. 51, mit Hilfe desselben verbessert.







4. Der Sumer. № 23, fol. 10.

Im L. L. p. 149 und 214 „Domit ein gut jare."



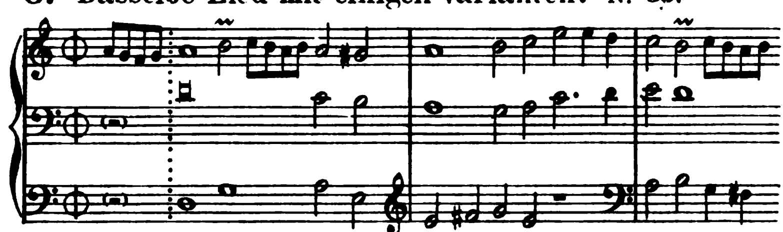
5. Der winter will hin wichen. № 32:







6. Dasselbe Lied mit einigen Varianten. № 33.







nichts

7. Dasselbe Lied mit anderen Varianten. № 34.











8. Des klaffers nyt tut mich myden, № 146, fol. 78b.

L. L. p. 112. ff.






(fis)


nichts
nichts
nichts
(♩.)



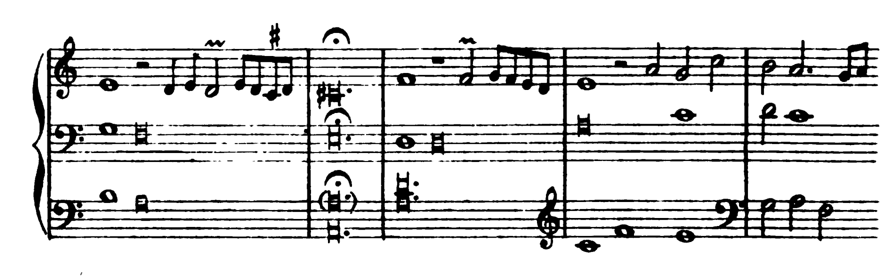


Heb vornen an wider an den vierden tact mit tale signum ⸎ vnd mache uss biss uff die andere pause, so ist es uss. (dies muss im 11. Takt auf c sein) wiltu es drymal machen, so heb vornen an. et di mitto tres vltimos tactus.

9. Ein fröuwlin edel von natuer. № 19, fol. 9.

L. L. p. 121.







(gis)

(sic?)

?

(gis)

10. Dasselbe Lied mit Varianten. No 20.




(e)
(gis)
(gis)
(gis)

11. Dasselbe Lied, zweistimmig bearbeitet. No 203, f. 112b

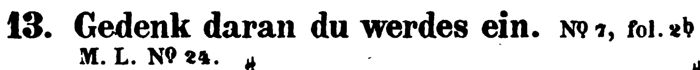


12. Entrepris. No 106, fol. 59b
(Verkürzt. Dorisch nach C transpon.)

+) Im Ms:


(d)
(dis)





13. Gedenk daran du werdes ein. No 7, fol. 2b

M. L. No 24.









14. Johann Götz: Vil lieber zit. №. 52, fol. 28b

(Verkürzt)

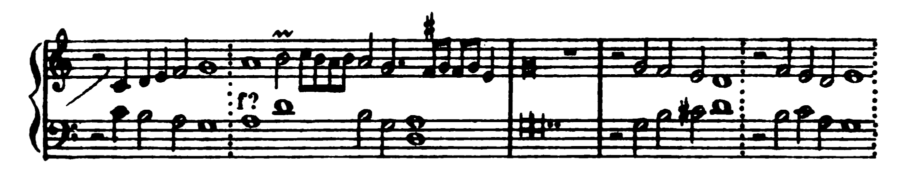


15. Ich lass nit ab. N° 193, fol. 109.

M. L. p. 92.



Die Bassstim. tritt nur bei den Abschlüssen hinzu.



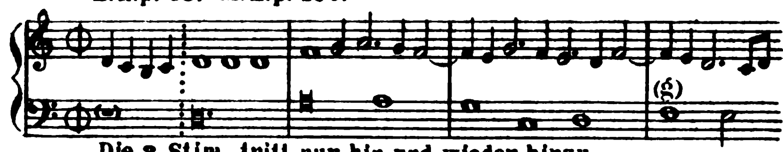


* Von hier ab im Ms. in allen Stimmen verdorben, und schliessen auch in einem falschen Tone ab. Es heisst dort:



16. Kem mir ein trost. N° 61, fol. 31b

L. L. p. 93. M. L. p. 102.



Die 2. Stim. tritt nur hin und wieder hinzu.







17. Wilhelmus Legrant. №. 113, fol. 61b L.L.p. 220.

(Verkürzt.)





1) im Ms:



4) der Schlüsselwechsel im L.L. muss einen Takt früher eintreten.

NB. Der Tenor ist deutlich als Liedmelodie zu erkennen.

18. Leucht, leucht, wunniglicher sunnen zin (schein).

Nº 27, fol. 10b NB. Ich teile das Lied wegen seinem Kunstwerte mit.



+) im Ms.

19. Dasselbe Lied mit Varianten. Nº 28, fol. 11.



20. Dasselbe Lied mit Varianten. No. 29.



21. Min fröud mocht sich wol meren. №. 42, fol. 20b

Tenor im L. L. p. 101.



NB. Die ungleiche Takteinteilung liesse sich wohl ausgleichen, doch wollte ich das Original wahren.


Unter No 129 und 130 heisst die Melodie im Tenor:
129.
130.
Um den Text unter zu legen, müssten ähnlich wie im L.L. län-
gere Noten in Wiederholungen geteilt werden.
22. Min hertz hatt lange. No 85.
L.L. p. 129 Tenor.
Die 3te Stim. tritt nur hin und wieder hinzu.



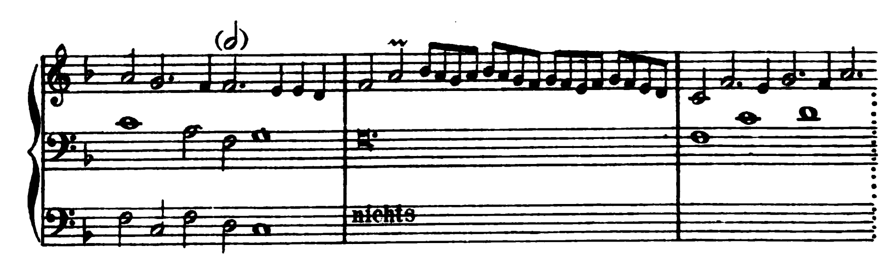
(g a g f g)
(c d e)


(fis)
(a haga)

23. Min hertz in hohen fröuden. No 67 fol. 36.

L. L. p. 97. M. L. p. 111 und 122.













(d)
nichts
nichts
nichts



nichts
(fis)
nichts
(gis)

24. Min hertz in hohen fröuden. № 181, fol. 94b.

In zweistimmiger Bearbeitung.





+) als Noten geschrieben.

25. Min traut geselle, No 21, fol. 9b

L. L. p. 147.



+) im Codex:

obige Verbesserung nach dem L. L.



26. Mir ist zerstort. № 5, fol. 2.

M L p 130.

(fis)

(d) (d)

+)

(fis)

+) im Codex:

27. Mi ut re ut e c d c. № 118, fol. 63.

(a) (Verkürzt).





(fis)
(c)
Origin.
(d)
(d.)
(fis)
(fis)


(sic?)
(fis)
(fis)
28. Anderes mi ut re ut E c d c. No 119, fol. 64.
(a) (Verkürzt.)



+) Ein Punkt für eine gebundene Achtelnote.



(d)

(stel)

(d c d)



29. My ut re ut E. c. d. c. Nº 212, fol. 117.

(a)

(b)

Folgen noch zwei Abschnitte in ähnlicher Weise.

30. Möcht ich din begern.

No 12, fol. 4. L. L. p. 116. M. f. M. IV, 240.+)

(Dorisch nach f transpon.)









+) Kade's Versuch die drei Stimmen im L. L. in Partitur zu bringen konnte nicht glücken, sobald er nicht erkannte, dass die Melodie in G und die beiden anderen Stimmen in F notiert sind. Der Satz ist einer der wohlklingendsten und stimmungsvollsten.

++) Hier steht nur ein Punkt.



31. **Dasselbe Lied mit der Notiz: Iste tenor adhuc semel sed in alio choro etc.**

(sic?)

(h)



32. Conrad Paumann. Ich beger nit mer. m.C.p.

Nº 99, fol. 57.



+) Von hier ab erscheint es wie ein Nachspiel zu dem Liede.

33. Incipit Fundamentum M.C.p.C. (Magistri Conradi paumann Contrapuncti.) Nº 189, fol. 97.

(a) (Verkürzt) Ascensus cum descensu.



(b) Alius ascensus cum descensu.



sic?

(c) Ascensus cum descensu. C de.

C de.
E de.



Def
fed.
(gis)
(gis)
Efg
Gfe.
(e)
(h fehlt)


F ǵ a.
a ǵ f.
(𝅗𝅥.)
G a h.
H a ǵ.


(fis fehlt)
A h c.
C h a.
H c d.
D c h.
fol. 99.



Sequnter nunc per tertias.(Folgen je 2 viertaktige Beispiele in ähnlicher Weise wie vorher, bei denen der Tenor mit einem Terzenschritte beginnt und zwar zuerst auf c-e, dann d-f, e-g bis zum eingestrichenen c-e. Darauf folgt je ein Beispiel mit einem Quartenschritte im Tenor und zwar ebenfalls von c-f beginnend und mit h-e schliessend. Darauf Beispiele die mit einem Quintenschritte beginnen, c-g hinauf bis a-e. Dann Beispiele mit einem Sextenschritte: c-a, d-h, e-c. Die folgenden 2 bis 3 taktigen Beispiele sind auf den Oktavenschritt im Tenor gebaut und beginnen mit C,D,E bis zum H. Diese Beispiele beginnen auf fol 99b und reichen bis fol 104a.) Darauf folgen:

(d) Redeuntes in idem.





In ähnlicher Weise folgen 5 Beispiele auf d, e, f, g, a.

(e) Super C Redeuntes. fol. 105.



(f) Super F Redeuntes.


(g) Bonus tactus.
(h) Concordancie m.C. p.C. Ascensus, fol. 105b
Descensus.



*) Die Oberstimme in Noten ist so notirt:



Folgen noch 6 ähnliche Beispiele. Fundamenti finis hujus.

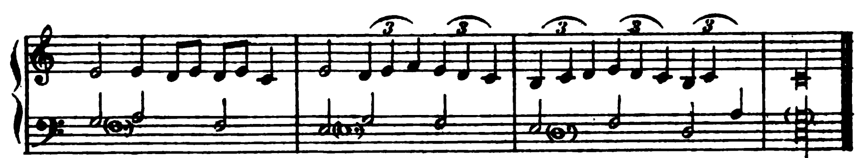
(m) Sequitur aliud Fundamentum. Ascensus. fol. 106b





Descensus.





NB. Die eingeklammerten Noten sind als 2te Stimme notirt und sollen wohl nur das Absteigen deutlicher zeigen.

Darauf folgen je 2 Beispiele per 8tiva 4ta und 5ta in ascensu und descensu bis fol. 107a. Ein „Redeuntes in idem“ und „Secundus duplices in iidem“ beschliessen den Abschnitt. Fol. 107b beginnen die Beispiele der Schlussformeln auf allen Tönen, von C-a, wie sie hinreichend im L. L. p. 192 mitgetheilt sind. Auch hier tragen sie die Bezeichnung „Pause.“ Fol. 108a folgen „Clausulatim ascensus“ und „descensus“ bis fol. 108b auf allen Tönen von C-a und wieder rückwärts. Es sind etwas längere (2 taktige) Beispiele von Schlussformeln, z.B. von den absteigenden:

(n)



Den Schluss bildet ein **Preambulum** mit der Ueberschrift:
Explicit Fundamentum Sequitur preambulum super G. fol. 108b.

(o) Preambulum super G vel super C et c̄.



34. Fundamentum. Magister Conradi Pauman Contrapuncti. № 236. fol. 142b.

(a) Auf ut. (Ohne Taktstriche und Zwischenräume statt Taktstriche. Die andere sehr flüchtige Hand.)




(b) Schlussformeln.
(e)
etc. bis fol. 145a
(c) Redeuntes super ut et fa fol. 145a
(p)
Redeuntes in d et a.
(c) Folgen ähnliche auf e und g. Die letzte auf gis.
(d)
(d)
stets gis
(d)



*) Da ihnen das tiefe g a b fehlte, so mussten sie stets zum heutigen $\frac{6}{4}$ Akkord greifen.


(g) Ut re mi
mi re ut
(h) Ut re mi fa sol
sol fa mi re ut
u. s. f.
(i) Redeuntes in ut
nichts

(k) Fol. 147b folgen wieder kurze Uebungen auf re, dann ein:
Redeuntes auf re fol. 148a:



(l) Folgen Clausulae auf mi, z. B.

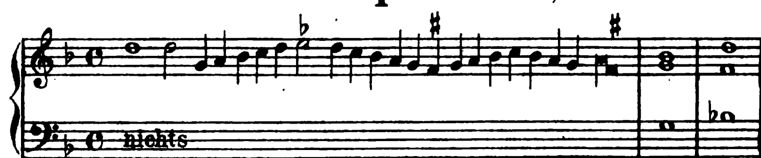
Folgen noch 26 ähnliche Uebungen. Darauf wieder Redeuntes und Uebungen auf bestimmten Tönen, wie sie bereits vorher mitgeteilt sind, wie auf: Ut re sol sol re ut u. s. f. Dieser Teil der Handschrift hat durch die flüchtige Kopie wenig Wert und ist auch von der musikalischen Seite aus monoton. Betrachtet man sie aber nur als Uebungsstücke für Schüler, und dies sind sie augenscheinlich, dann gewinnt das Material von der historischen Seite aus einen bleibenden Wert.

35. Portigaler. (Orgelsatz) Nº 43, fol. 21.





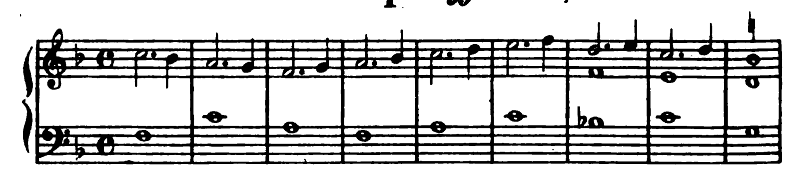
36. Praeambulum super G. № 53, fol. 20b

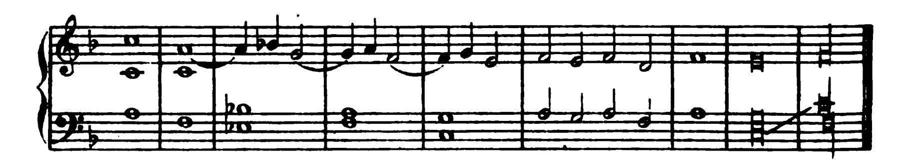


nichts



37. Praeambulum super *ff.* No 58, fol. 32.





38. Preamblin super d. No 112, fol. 61b

(Verkürzt)

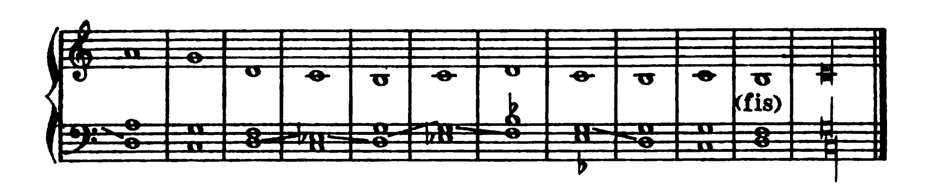




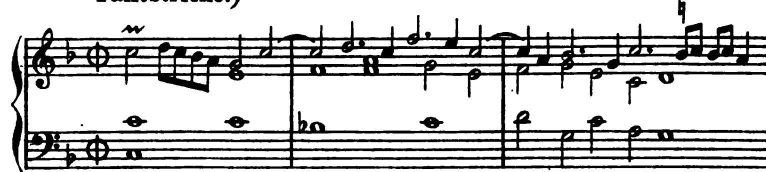
* da das tiefe A fehlte

39. Praeambulum super C. № 194, fol. 109.





40. Praeambulum super f. № 195, fol. 109b (ohne Taktstriche.)

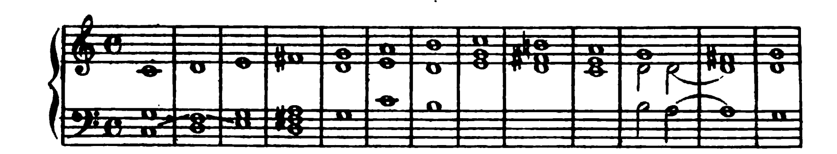








41. Praeambel super C vel G ut C. № 206.





42. Preambel super f № 210, fol. 116b (sehr unordentlich notiert.)





43. Preambel super C. № 216.





44. Praeambulum super C. № 232 fol. 128b (ohne Taktstriche, die unteren Stimmen meist ohne Wertzeichen.)



nichts

45. Praeambulum super F. No. 234 fol. 139b (ohne Taktstriche.)







*) Hinter a noch zwei f in o Noten. Der Punkt am Anfange von 44 und 45 kann nur in der Bedeutung einer Pause gedacht werden.



46. Recht begirlich. No. 109, fol. 60b. M.L.p.145. Derselbe

Tonsatz





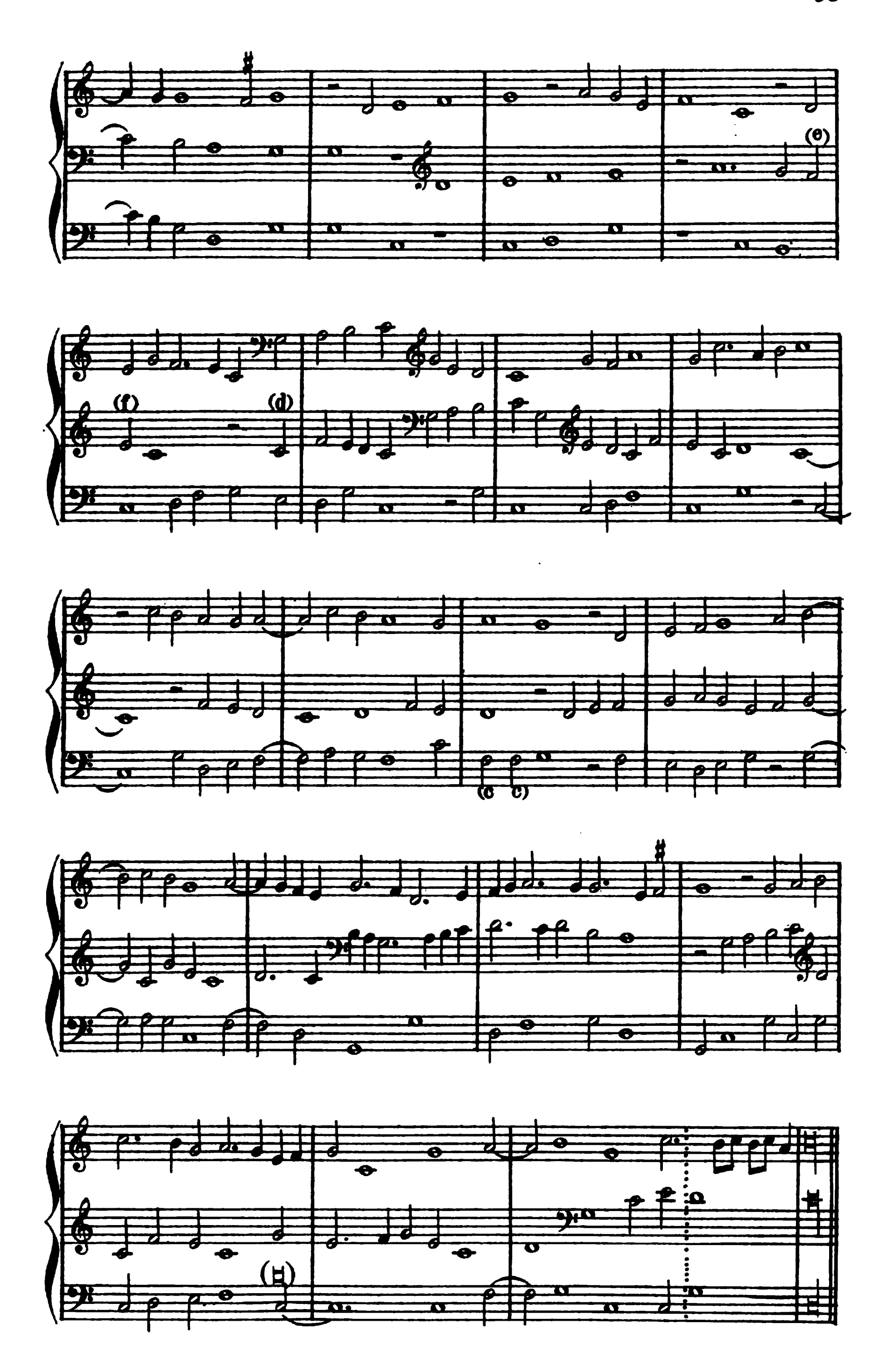


47. Spyra. (Conrad von Speyer?) № 148 fol. 80.

(Verkürzt.)

48. Jo. Tonrroutt. № 162 fol. 88b. Der liedartige Satz ist unverkennbar.




(e)
(f)
(d)
(c
c)



49. Jacobus Viletti. Ein buer gein holtze. №115.



Man könnte die Liedmelodie hier in der Oberstimme suchen, da sie die Versabschnitte deutlicher anzeigt als die Tenorstimme, auch melodisch abgerundeter ist.

50. Wunschlichen schön. №237 fol. 157b (ohne Taktstriche.) M.L. p. 162 gleicher Tonsatz.

P(edal?)

*) Die 1. 2. vom Herausgeber hizugefügt.

1520–1527 die handschrift ... nachlaß 1897

Anhang.

Ich benütze die Gelegenheit aus dem Kleber'schen Orgelbuche von ~~c.1520.~~ (Ms. mus. Z 26 fol. Kgl. Bibl. Berlin) die reinen Orgelsätze mitzuteilen, um hieran zu zeigen, wie bedeutend der Fortschritt in der Bildung selbständiger Instrumentalsätze bei den Deutschen gewesen ist.

C 51. Preambala in ut manualiter. Fol. 1.





52. Fol. 2 ohne weitere Bezeichnung.

53. Preambalum in re. Fol. 4b





54. Preambalum in mi. Fol. 7b







55. Preambulum in sol ♮ dur. M Fol. 14.





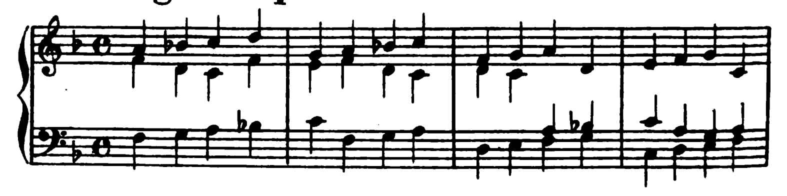
56. Aliud preambalum in Sol ♭ moll.

(sic?)

Fol. 25b–26: Sequitur Cursus Manuale super ascendens. Einstimmige Läufe in 16teln mit einem 3 st. Schluss.

57. Preambalon in re. Fol. 65.

58. Preambalon manualiter in fa. M(agister) Jörg Schapf † Fol. 67b





59. Finale in sol ♭ Fol. 68.



60. Preambalon in la ♮ Fol. 68b

(sic?)

61. Aliud preamb. in la ♭ Fol. 69a





62. Preamb. in fa. Fol. 71b



Das Preambel in sol ♭ fol. 73b teilt Ritter in seiner Geschichte des Orgelspiels p. 98 No. 60 mit.

63. Preambalon in re. Fol. 100b

(sic?)

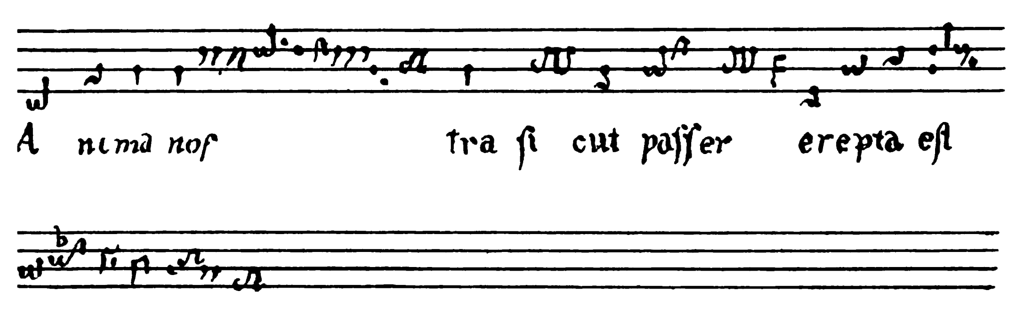
Facsimile zu S. 170.

Aus einem Gradualfragmente.

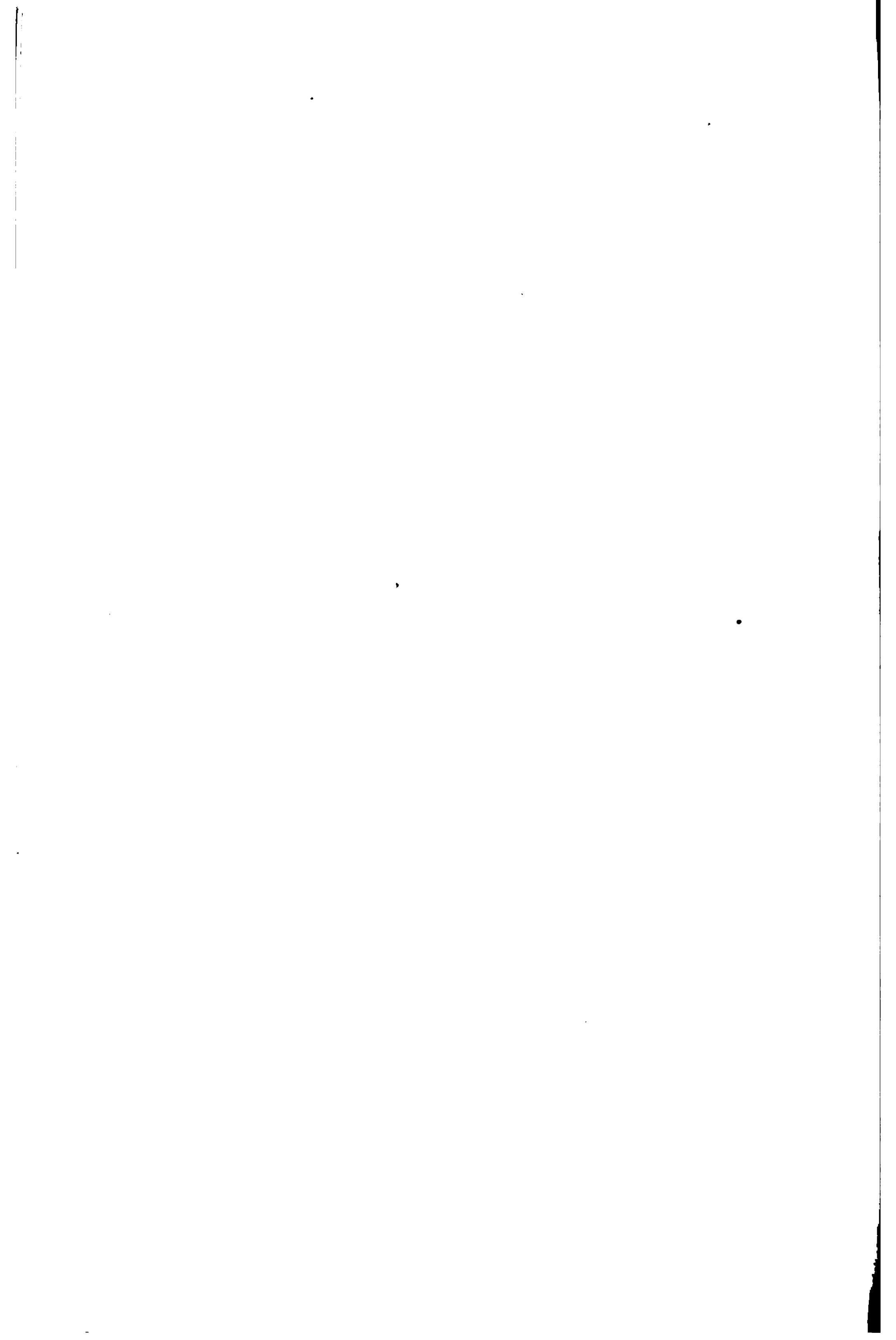
Anima no . stra sicut passer erepta est

e laqueo

Nach guidonischer Notation.



de laqueo etc.



64. Sequitur trium in sol non colloratura. D. P. T.

Fol. 109ª (Die 3 Stim. stehen hier in richtiger Ordnung.)



Kleber's

65. Preambalum in sol ♭ (HB. fol. 143[b] Hier steht der Bass wieder als 2. Stimme u. Alt, Tenor als 3. u. 4. St.




66. Preamb. in la ♭. fol. 150b



Hier steht die Jahreszahl 1520.

67. Finale in re seu preambalon. *) fol. 162b

*) Darunter steht von scheinbar anderer Hand „O Zellis Marie."



(d)

Der Codex enthält ausserdem 2 Fantasien. Die eine fol. 119 teilt Ritter unter № 62 mit, *) liest aber in der Ueberschrift „Cored Sal." statt „Card. Sal. etc". Die andere teile ich hier mit:

68. Fantasy in fa. fol. 56ª.



*) Man wird bei Ritters Wiedergabe gut thun noch folgende Versetzungszeichen einzutragen: Zeile 2 vorletzter Takt: d b a letzter Takt: g es d. 3. Z. 1. T. es c und c es. 5. Z. 2. Takt 2. Stim. a d cis. 6. Z. 3. und 5. Takt b statt h, ebenso 7. Zeile im 3. Takt, und im 5. Takt 1. Note Oberstimme cis statt e.





*) Man kann es auch als deutsches e lesen. Die Form ist gegen die anderen c und e abweichend.

Register.

Autoren.

Orgelsätze.

Lieder.